



## Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

---

# Les partitions chorégraphiques citant Marie-Thérèse Subligny : sources d'hypothèses pour un portrait

Dóra Kiss

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/871>

DOI : 10.4000/danse.871

ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Dóra Kiss, « Les partitions chorégraphiques citant Marie-Thérèse Subligny : sources d'hypothèses pour un portrait », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/871> ; DOI : 10.4000/danse.871

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# Les partitions chorégraphiques citant Marie-Thérèse Subligny : sources d'hypothèses pour un portrait

Dóra Kiss

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Étude élaborée dans le cadre du projet financé en 2013 par le GIS Institut du genre, « Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre : étude de quelques figures de danseuses (France, fin XVII<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle) ».

- 1 Marie Thérèse Perdou de Subligny est la fille d'un homme de théâtre – auteur, et peut-être comédien – qui pourrait avoir été « avocat au Parlement de Paris<sup>1</sup> ». Née en 1666 et décédée en 1736, Subligny aurait succédé à son père sur les planches ; elle est d'ascendance honorable. Elle a certainement contribué à mettre un terme à l'exclusivité masculine du danseur interprète en paraissant dès 1690 sur la prestigieuse scène de l'Opéra<sup>2</sup>, où on peut l'admirer jusqu'en 1705<sup>3</sup>. Elle y succède à La Fontaine (v. 1655 - v. 1738), en véritable pionnière (la suite le démontre), et y précède Marie-Catherine Guyot et Françoise Prévost. Elle y est soliste et partenaire du célèbre danseur et chorégraphe Claude Balon<sup>4</sup>.
- 2 Selon l'historienne Nathalie Lecomte, elle est interprète avant tout en France, dans des œuvres opératiques signées par Jean-Baptiste Lully, André Campra, André Cardinal Destouches et Jean Ferry Rebel. Elle est par ailleurs engagée en Angleterre durant la saison 1702-1703<sup>5</sup>. Elle est aussi l'interprète féminine la mieux payée de l'Académie royale de musique en 1704<sup>6</sup>. Enfin, des quatre danseuses citées plus haut, elle est la première à être mentionnée dans le titre de partitions chorégraphiques en notation Beauchamp-

Feuillet (« M<sup>lle</sup> Subligny »), où le nom de « M<sup>lle</sup> Fontaine », ceux de « M<sup>lle</sup> Guyot » (parfois orthographié différemment) et de « M<sup>lle</sup> Prevost » ne sont mentionnés que plus tard. À cet égard, elle initierait une filiation de figures féminines. En outre, son nom bénéficie d'une visibilité hors du commun à l'intérieur du corpus des partitions chorégraphiques<sup>7</sup>.

## « M<sup>lle</sup> Subligny » : une figure de référence

- 3 La valeur documentaire du corpus des partitions chorégraphiques est à relativiser en tant que moyen de faire le portrait d'une personnalité. Puisqu'en aval de leur publication, les partitions chorégraphiques sont destinées à être réappropriées, elles ne sont pas reliées restrictivement à un ou une interprète. Les partitions chorégraphiques citant le nom d'un danseur ou d'une danseuse sont donc dignes d'intérêt en tant que moyen d'accès à une figure de référence que plusieurs personnes physiques se réapproprient. Cette figure, appelée ici 'la danseuse', renvoie à Subligny. Elle allie le rôle et l'interprète, la figure scénique, la personnalité incorporée, et la corporéité projetée dans le texte chorégraphique<sup>8</sup>.

## Cadres éditoriaux

- 4 Les différentes occurrences des partitions chorégraphiques mentionnant « M<sup>lle</sup> Subligny » sont réparties dans trois cadres éditoriaux<sup>9</sup>. Le premier est précédé d'un avertissement au lecteur qui précise que la pièce a été initialement dansée au *Ballet des fragments* de Lully par Subligny et Balon<sup>10</sup>. Il comporte uniquement la partition chorégraphique intitulée « l'Allemande », mais l'imprimé la classe parmi les danses de bal. « L'Allemande » fait ainsi partie des partitions qui brouillent les catégories de danses de bal (sans mention de contexte de présentation) et danses de théâtre (référées à des œuvres opératiques). Le second recueil contenant des pièces citant Subligny est publié en 1704. Il rassemble trente-cinq partitions chorégraphiques dont la composition est attribuée à Pécour. La majorité des pièces destinées à « M<sup>lle</sup> Subligny » s'y trouvent. Il est frappant d'observer que ce nom est systématiquement associé à celui de « M<sup>r</sup> Balon » lorsqu'elle danse dans un duo (mixte) – elle ne paraît pas dans un seul duo au côté d'une autre femme<sup>11</sup>. Autrement dit, le recueil de 1704 semble mettre en avant non pas M<sup>lle</sup> Subligny, mais le couple que forment « M<sup>lle</sup> Subligny » et « M<sup>r</sup> Balon »<sup>12</sup>. Enfin, le troisième cadre éditorial date d'environ 1713, et seuls deux titres font figurer « M<sup>lle</sup> Subligny ». La plupart des pièces de ce recueil citent « M<sup>lle</sup> Guyot ». Cependant, la place dédiée à ces deux pièces est significative. La première mention du nom « M<sup>lle</sup> Subligny » apparaît dans le titre de la quatrième pièce du recueil. Cette pièce, « Entrée pour un homme et une femme [...] », est la première qui se réfère explicitement à un répertoire musical d'opéra. Autrement dit, le couple d'illustres interprètes ouvre la partie la plus prestigieuse du recueil. Puis, la « Passacaille d'Armide [...] », ce solo référé à Subligny, conclut la partie du recueil dévolue au répertoire féminin, qui précède celle qui est consacrée aux interprètes masculins. Étant donné la plus grande virtuosité des partitions chorégraphiques dévolues aux hommes par rapport à celles qui sont écrites pour des femmes, la haute qualité du recueil dû au notateur Gaudrau, et, enfin, la position de la passacaille qui cite « M<sup>lle</sup> Subligny », il ne paraît pas abusif d'avancer que cette partition se situe au sommet du répertoire solo féminin de la *belle danse*, tel qu'il est publié en France.

- 5 Qu'en est-il de la place conférée à son partenaire dans le corpus des partitions chorégraphiques en notation Beauchamp-Feuillet ? Dans les deux catalogues actuels dévolus à ce corpus, « Balon » est retenu comme nom de danseur pour les partitions en duo qui citent également Subligny<sup>13</sup>. Ils considèrent par ailleurs que « M<sup>r</sup> Balon » ou « M<sup>r</sup> Ballon » renvoie à la fonction de « chorégraphe » – terme anachronique (qui au XVIII<sup>e</sup> siècle désigne celui qui note une danse et non un créateur de ballet) employé dans les deux catalogues pour désigner la fonction de compositeur de ballet. Selon le décompte de Little et Marsh (repris plus tard par Lancelot), Balon en serait le quatrième le plus cité. Pécour serait le troisième (120 pièces, soit plus du tiers du corpus), Feuillet le quatrième (38 pièces), L'Abbé le cinquième (27 pièces), et Balon et Issac occuperaient ensemble la sixième place. J'utilise le conditionnel pour marquer que ces décomptes ne sont pas étayés dans les catalogues. En effet, il paraît discutable que les noms renvoient plutôt à la fonction de danseur, ou plutôt à celle de compositeur de ballet.

### « M<sup>lle</sup> Subligny » partenaire

- 6 Le nom « M<sup>lle</sup> Subligny » se trouve au côté de « M<sup>r</sup> Balon » dans les titres de neuf duos mixtes en notation Beauchamp-Feuillet et dans la préface à « L'Allemande »<sup>14</sup>. Les partitions dédiées aux deux interprètes sont majoritairement des entrées insérées dans des opéras, ce qui pourrait signifier qu'ils représentent souvent des personnages.
- 7 Selon le catalogue de Little et Marsh, les dix pièces citant « M<sup>lle</sup> Subligny » et « M<sup>r</sup> Balon » sont conservées dans vingt-trois documents en notation Beauchamp-Feuillet. L'« Entrée et la Passacaille de Persée », l'« Entrée d'Hésione » et l'« Entrée de Thézée » ne sont imprimées qu'à une reprise. L'« Entrée d'Aretuse », l'« Entrée d'Omphale » et l'« Entrée Espagnole » sont imprimées à deux reprises. Mais « L'Allemande », après la parution originale de 1702, est reproduite sept fois fidèlement à l'original, puis trois fois avec modifications. Cette dernière pièce est ainsi actuellement préservée sur onze supports manuscrits ou imprimés, en comptant l'apparition primaire. Ce fait est exceptionnel : le corpus des pièces chorégraphiques compte en effet une écrasante majorité de deux cent vingt pièces présentes en une unique occurrence, tandis que seules deux pièces y apparaissent plus de onze fois, respectivement à treize et quinze reprises. « L'Allemande » figure ainsi parmi les trois pièces les plus représentées dans le corpus des partitions chorégraphiques actuellement identifiées.
- 8 Dans l'un des traités de Rameau, elle est par ailleurs citée quatre fois, cédant de peu le pas à la plus fameuse des danses, l'« Aimable vainqueur », mentionnée six fois<sup>15</sup>. Appartenant au répertoire de référence, elle y fait néanmoins figure d'exception, car ses interprètes sont cités. Elle est également intéressante précisément parce qu'elle donne lieu à trois variantes, ce qui laisse deux hypothèses ouvertes : ces transformations peuvent être le fait de Balon et Subligny, qui auraient pris des libertés par rapport à une trame chorégraphique, dès la création de la pièce. Ou alors, au contraire, elles peuvent être dues aux notateurs, qui pourraient s'être réapproprié la pièce et en donner leur propre version. Dans les deux cas, la partition démontre que Balon et Subligny sont situés dans le corpus comme les catalyseurs d'innovations chorégraphiques : ils sont soit eux-mêmes inventeurs (et leurs inventions sont retranscrites), soit les inspireurs d'inventions (les notateurs pourraient en être les auteurs). En somme, tandis que le compositeur Balon supplanterait l'interprète, à en croire le nombre de citations de « M<sup>lle</sup> Subligny » dans le

corpus des partitions chorégraphiques en notation Beauchamp-Feuillet, la figure de soliste de “la danseuse” disparaît derrière celle de la partenaire.

## Analyse du corpus des partitions solo et singularité de “la danseuse”

- 9 Les titres des solos renvoyant à Subligny correspondent majoritairement à d'autres formes que les titres des duos<sup>16</sup>. Et les partitions citant « M<sup>lle</sup> Subligny » sont très nombreuses comparativement aux partitions citant d'autres interprètes, excepté « M<sup>lle</sup> Guyot ». La soliste se différencie-t-elle des autres danseuses, par exemple par la façon dont le lexique la représente sur un plan kinésique<sup>17</sup> ? Un des *topos* de toute danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle, du point de vue technique, est la modération de sa danse. J'ai fait l'hypothèse que cette qualité est mesurable grâce à l'étude des proportions relatives des pas non répertoriés (qui ne sont pas décrits dans les sources) et des mesures chorégraphiques complexes (comportant deux à trois pas, au lieu d'un seul, ce qui est la solution la plus courante). À partir de cette hypothèse, j'ai étudié la proportion des pas répertoriés et non répertoriés, et des mesures simples (ne comportant qu'un ou deux pas) et complexes (en comportant davantage). Or le résultat de l'étude des pièces solo citant « M<sup>lle</sup> Subligny » ne révèle pas d'écart significatif dans le nombre de pas non répertoriés, qui reste modeste et semble conforter le *topos* de la modération technique et de banalité du lexique chorégraphique<sup>18</sup>. En revanche, les proportions des mesures chorégraphiques complexes varient énormément dans ce corpus. Alors que les deux Passacailles (d'Armide et de Scylla) ne comptent que 5 % de mesures chorégraphiques complexes et la « Gigue » 18 %, l'« Entrée Espagnole » en compte 100 %<sup>19</sup>.
- 10 Ainsi, l'analyse du lexique des pièces mentionnant « M<sup>lle</sup> Subligny » ne place pas “la danseuse” radicalement du côté de la simplicité ou de la technicité exacerbée. Au contraire, étant donné les écarts de proportion de pas non répertoriés et de mesures chorégraphiques complexes d'une danse à l'autre, “la danseuse” semble jouer parfois dans le registre de la danse normée, et parfois dans celui d'une danse qui excède la norme, par exemple par la complexité des pas. Cela dit, les résultats de l'analyse des partitions dédiées à « M<sup>lle</sup> Subligny » montrent qu'elles deviennent de plus en plus complexes durant la période de leur publication. “La danseuse” est ainsi en constante évolution.
- 11 En cherchant à établir un corpus de comparaison pour situer et vérifier la pertinence de ces résultats, il apparaît que “la danseuse” excelle plus que tout autre par sa polyvalence. Dans ses solos, elle investit en effet aussi bien la passacaille qui, dans le corpus des partitions chorégraphiques, est un caractère réservé aux femmes, que la loure, un caractère au contraire majoritairement destiné aux hommes<sup>20</sup>. Elle s'illustre dans des pièces constamment rapides (comme la gigue) et des pièces à l'énergie beaucoup plus variée (comme les passacailles). Il en résulte qu'il n'a pas été possible de trouver des partitions chorégraphiques commensurables. Cependant, certaines partitions chorégraphiques se sont imposées pour l'établissement d'un corpus de comparaison, en particulier celles qui sont écrites sur la même musique que les pièces mentionnant « M<sup>lle</sup> Subligny ». D'autres partitions ont été retenues pour leur caractère musical et chorégraphique au moins partiellement analogue à ceux des partitions se servant de la référence à Subligny<sup>21</sup>.

Corpus masculin de comparaison / Nombre de mesures des partitions	Pas non répertoriés / Proportions des mesures contenant des pas non répertoriés		Mesures chorégraphiques complexes / proportions des mesures chorégraphiques complexes	
« Entrée de M. Balon » / 28	15	54 %	26	93 %
« Entrée Espagnol de M. Feuillet » / 42	25	62 %	21+17+4=42*	100 %
Proportions moyennes des entrées à 6/4		58 %		97 %
Répertoire féminin de comparaison	Pas non répertoriés / Proportions des mesures contenant des pas non répertoriés		Mesures chorégraphiques complexes / proportions des mesures chorégraphiques complexes	
« Gigue de M. Feuillet » / 48	8	17 %	0	0 %
« Passacaille of Armide » / 149	44	30 %	9 + 2 = 11	7 %

Dans « Entrée Espagnol de M. Feuillet », la moitié des mesures chorégraphiques comptent deux pas, puis dix-sept mesures comptent trois pas et quatre mesures comptent quatre pas.

- 12 Les deux partitions de comparaison masculines de caractères, identiques aux partitions solos faisant figurer « M<sup>lle</sup> Subligny » en titre, comportent une proportion élevée de pas non répertoriés et de mesures chorégraphiques complexes. Comparativement aux danseurs, “la danseuse” ferait finalement modérément appel à un lexique de pas originaux et complexes. Il n’est pas exclu, cela dit, que cette apparente simplicité lui réserve un espace interprétatif, par exemple pour le travail du haut du corps, ou pour des ornements qui ne seraient pas destinés aux lectrices de ses partitions.
- 13 La comparaison apporte une autre information : les deux partitions chorégraphiques écrites ultérieurement sur un même air déjà utilisé pour des partitions chorégraphiques renvoyant à Subligny comportent un lexique plus élevé que celui de la partition initiale ; elles semblent avoir été retravaillées à partir de la première version. Il est clair par exemple que l’« Entrée Espagnol de M. Feuillet » ornemente la pièce citant préalablement « M<sup>lle</sup> Subligny ». Une telle partition pourrait montrer que “la danseuse” initie un renouvellement et un enrichissement du langage chorégraphique, qui se prolongent ensuite dans des réalisations chorégraphiques qui ne lui sont plus référées explicitement.

## Féminité de “la danseuse” et ouvertures de jambe

- 14 La consultation de documents iconographiques représentant des danseuses ne permet pas de constater cette complexité du lexique. En revanche, il semble qu’une posture y occupe une place privilégiée : l’ouverture de jambe, qui consiste à être en équilibre sur la demi-pointe d’un pied, avec une jambe en l’air, étendue soit sur le côté à la seconde position, soit quelque part entre la quatrième devant et la seconde position.
- 15 L’ouverture de jambe s’inscrit de deux manières dans la syntaxe chorégraphique des partitions en notation Beauchamp-Feuillet. J’appellerai « ouverture finale » celle qui se fait en fin de mesure musicale, et « ouverture passagère » celle qui se fait au contraire dans le courant d’une mesure. Cette dernière est beaucoup moins accentuée puisque le mouvement ne s’y suspend pas. L’analyse de la partition chorégraphique référée à Subligny intitulée l’« Entrée espagnole » me laisse croire que l’ouverture de jambe, en particulier finale, pourrait être la signature de la figuration de “la danseuse”. Les

représentations picturales d'autres danseuses me font penser qu'elle se confond sur ce point avec l'idéal des interprètes féminines. Mais l'analyse d'une seule partition chorégraphique ne saurait permettre de tirer des conclusions. L'étude comparative des partitions mentionnant Subligny montre d'abord que les proportions d'ouvertures de jambe des différentes partitions chorégraphiques ne sont pas identiques. Ensuite, la proportion des ouvertures finales est plus élevée que celle des ouvertures passagères dans l'ensemble du corpus citant « M<sup>lle</sup> Subligny »<sup>22</sup>. Le corpus masculin de comparaison permet d'observer au contraire que l'ouverture passagère, moins accentuée mais aussi plus ornementale, est très représentée dans les *solis* dédiés à des interprètes masculins alors que l'ouverture finale l'est remarquablement peu<sup>23</sup>. Cela dit, à en croire la confrontation des résultats du corpus se référant à Subligny avec un corpus de comparaison dédié à une interprète nommée en titre, le corpus masculin de comparaison semble à peine plus marqué par l'usage de l'ouverture de jambe passagère alors que le corpus féminin l'est très peu<sup>24</sup>. Est-ce à dire que le nom « M<sup>lle</sup> Subligny » est une référence, ou au contraire qu'il est prétexte à véhiculer une norme largement partagée ? Cette question ne trouve pas de réponse ici. Lui en chercher une a permis néanmoins de noter que la « Passacaille of Armide » due à L'Abbé se termine par une ouverture de jambe. Placée à cet endroit cette posture manifeste de la virtuosité des interprètes : elle nécessite un très bon équilibre. Sachant que la partition de la « Passacaille d'Armide » fait le portrait de « la danseuse » entre autres par le biais d'une proportion relativement élevée d'ouvertures de jambes en fin de phrase, et étant donné qu'avec la musicologue Judith Schwartz, j'admets que la version de L'Abbé est directement liée à une prestation de Subligny en Angleterre, durant la saison 1702-1703, alors il est possible que la dernière pose qu'adoptent les deux interprètes de la version anglaise soit une sorte d'allusion à « la danseuse ». Ce pas permettrait implicitement de s'y référer. Si tel est le cas, il pourrait être considéré *a posteriori* que « la danseuse » est à l'origine de tout un processus à l'issue duquel l'ouverture de jambe est devenue l'emblème de la figure féminine de la danseuse<sup>25</sup>.

### Interprète ou créatrice ?

- 16 Au XVIII<sup>e</sup> siècle, « la danseuse », cette figure qui renvoie à Subligny, est en retrait en tant que soliste par rapport à « la danseuse » en tant que partenaire du nommé « M<sup>r</sup> Balon ». De plus, ce dernier est mentionné beaucoup plus souvent que « M<sup>lle</sup> Subligny » aussi bien dans les traités, dans les dictionnaires, que dans le corpus des partitions en notation Beauchamp-Feuillet. Ainsi, « la danseuse » n'est pas mise en avant par le simple fait que les femmes sont reconnues dans le champ de la danse, puisqu'elles le sont en réalité moins que les hommes.
- 17 Néanmoins, « M<sup>lle</sup> Subligny » est l'un des deux noms d'interprètes les plus cités dans les partitions, hommes et femmes confondus. Elle ne semble pas pour autant se différencier de ses contemporaines : elle ne véhicule pas explicitement d'identité artistique singulière à en croire le corpus de comparaison citant des noms femmes. Pourquoi alors citer si souvent « M<sup>lle</sup> Subligny » ? Deux hypothèses restent ouvertes. Il n'est pas exclu que le succès éditorial des partitions qui contiennent son nom s'explique par l'importance accordée à Subligny sur la scène artistique. « La danseuse » pourrait aussi être une figure facilement érigée en modèle pour les femmes de la haute société qui sont les destinataires privilégiées de certains projets éditoriaux relatifs à la *belle danse*. En effet, son origine est honorable et sa danse ne pêche pas par excès technique. En somme, la figure de « la



danseuse” pourrait construire une typologie de l’interprète féminine de la danse qui se caractériserait entre autres par la modération de sa virtuosité<sup>26</sup>.

- 18 L’étude du lexique et de la proportion des pas non répertoriés comme des pas complexes permet néanmoins d’avancer que Subligny est, au XVIII<sup>e</sup> siècle, une interprète audacieuse à sa manière. Non seulement elle sait imposer sa présence (féminine) sur scène, au côté des plus reconnus des danseurs, mais elle fait évoluer sa propre technique de jambes au cours de la période où des partitions se référant à elle sont publiées. De plus, la technique des interprètes masculins ou féminins qui lui succèdent évolue encore, à en croire la version masculine de la « Loure espagnole » et la version en duo de la « Passacaille d’Armide ». Les partitions qui lui sont référées pourraient avoir inspiré ces réalisations ultérieures, plus complexes.
- 19 Enfin, les honoraires que Subligny reçoit pourraient aussi être ceux d’une personnalité qui s’implique et s’expose bien au-delà de ce qui est apparent dans le corpus des partitions chorégraphiques. Peut-être a-t-elle été maître à danser ou compositrice de ballet ? En dépit de l’aspect séduisant de cette dernière hypothèse, je ne peux la retenir à ce stade de ma recherche, faute de pouvoir l’étayer. Je gage que d’autres prendront le relai.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, [Recueil factice rés. 817], s.l., s.d., Paris, Bibliothèque nationale.

BOLENS Guillemette, « Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati », *Studia philosophica*, n° 69, 2010, pp. 143-161.

CIENKI Alan J., MÜLLER Cornelia (dir.), *Metaphor and Gesture*, coll. « Gesture studies », Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, vol. III, 2008.

DUBOURG GLATIGNY Pascal, VERIN Hélène (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2008.

DU FAYL Ezvar, *Académie nationale de musique 1671-1877, Répertoire général – description du monument*, Paris, Tresse, 1878.

GLON Marie, « Les “danses gravées” du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou la mobilité des frontières des arts de la scène », in MARTIN Roxane, NORDERA Marina (dir.), *Les Arts de la scène à l’épreuve de l’histoire. Les objets et les méthodes de l’historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, 2011, pp. 253-260.

GLON Marie, « “Learning to dance by Book”, Formes et enjeux d’un apprentissage solitaire des danses au XVIII<sup>e</sup> siècle », in LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L’Harmattan, 2010.

GOFF Moira, *The Incomparable Hester Santlow: A Dancer-Actress on the Georgian Stage*, Londres, Ashgate, 2007.

HOGARTH William, *Analyse de la beauté, destinée à fixer les idées vagues qu’on a du goût* [1753], Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1991.



KISS Dóra, *La Saisie du mouvement : de l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Étienne DARBELLAY, codirectrices Guillemette BOLENS et Marina NORDERA, Université de Genève et Université Nice Sophia Antipolis, 2013.

L'ABBÉ Antony, *A Collection of New Dances* [v. 1725], Carol MARSH (dir.), Londres, Stainer & Bell, 1991.

LANCELOT Francine, « Écriture de la danse le système Feuillet », *Ethnologie française*, n.s. 1, n° 1 (1971), pp. 25-50.

LANCELOT Francine (dir.), *La Belle danse : catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996.

LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.

LECOMTE Nathalie, « Danseuses and danseurs at the Opéra de Paris (1700-25) according to the cast lists in the libretto-programs », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Dance Discourses, Keywords in dance research*, Londres & New York, Routledge, 2007, pp. 131-152.

LITTLE Meredith Ellis, MARSH Carol, *La Danse noble. An Inventory of Dances and Sources*, Williamstown, New York, Nabburg, Broude Brothers, 1992.

MARCHAND Sophie, « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle », in MARTIN Roxane, NORDERA Marina (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, 2011, pp. 127-137.

MARTINET, *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse* [...], Lausanne, Monnier et Jaquerod, 1797.

PARFAICT Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris* [...], Paris, Lambert, 1756, tome V.

RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser* [...] [1725], New York, Broude Brothers, 1967.

SCHWARTZ Judith L., « The Passacaille in Lully's "Armide": Phrase Structure in the Choreography and the Music », *Early Music*, 26, n° 2, mai 1998, pp. 300-320.

TOMLINSON Kellom, *Six Dances compos'd by Mr. Kellom Tomlinson*, Londres, s.d.

## NOTES

1. RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser* [...] [1725], New York, Broude Brothers, 1967, « Préface », p. XIV ; voir également PARFAICT Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris* [...], Paris, Lambert, 1756, tome V, article « Subligny ».

2. Voir DU FAYL Ezvar, *Académie nationale de musique 1671-1877* [...], Paris, Tresse, 1878, article « Subligny ».

3. Pour l'année de ses débuts sur la scène de l'opéra, voir DU FAYL Ezvar, *Académie nationale de musique*, article « Subligny » : « une des premières danseuses qui ont paru à l'Opéra (1690). Elle se faisait remarquer, dit Castil Blaze pour sa danse noble et gracieuse ». Pour la date de la fin de sa carrière, voir LECOMTE Nathalie, « The Female Ballet Troupe of the Paris Opera from 1700 to 1725 », in BROOKS Lynn (dir.), *Women's Work: Making Dance in Europe before 1800*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2007, p. 113.

4. Voir RAMEAU, *Le Maître à danser*, op. cit., « Préface », pp. xiv-xv.

5. Voir LECOMTE Nathalie, « Subligny, Marie Thérèse Perdou de » in LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.

6. Voir LECOMTE Nathalie, « Danseuses and danseurs at the Opéra de Paris (1700-25) according to the cast lists in the libretto-programs » in FRANCO Susanne et NORDERA Marina, *Dance Discourses. Keywords in dance research*, London & New York, Routledge, 2007, p. 143.
7. Le seul nom cité davantage que « M<sup>lle</sup> Subligny » est « M<sup>lle</sup> Guyot », qui figure dans les titres de quatre solos et de douze duos.
8. Pour une problématisation parallèle du phénomène de l'anecdote, voir MARCHAND Sophie, « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle », in MARTIN Roxane, NORDERA Marina (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, 2011, pp. 127-137 ; p. 135.
9. PECOUR Guillaume Louis, *L'Allemande dance nouvelle de la composition de Monsr. Pecour Pentionnaire des menus plaisirs du Roy [...]*. 1702, F – Po/Rés. 841 (5) ; PECOUR Guillaume Louis, *Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées de ballet de mr. Pecour [...]*, Paris, chez le Sieur Feuillet, 1704. F – Po/C 853 ; PECOUR, Guillaume Louis, *Novueau recueil De Dance de Bal et celle de Ballet contenant un tres grand nombres des meillieures entreés de ballet de la Composition De Mr. Pecour [...]*, Paris, Gaudrau, v.1713, F – Pn/Rés. Vm7 381.
10. GLON Marie, « Les “dances gravées” du XVII<sup>e</sup> siècle, ou la mobilité des frontières des arts de la scène », in MARTIN Roxane, NORDERA Marina (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, 2011 ; p. 254.
11. Dans *Le Maître à Danser*, Rameau affirme quant à lui que Balon a été le partenaire de « Guillot » avant d'être celui de Prévost. Voir RAMEAU, *Le Maître à danser*, op. cit., « Préface », p. xv.
12. Rameau attribue à une autre danseuse, non mentionnée dans le corpus des partitions chorégraphiques, danse des pas de deux « particuliers ». Voir RAMEAU, *Le Maître à danser*, « Préface », p. xvii : « Mademoiselle Menese qui presque toujours unie avec Marcel pour danser les pas de deux dans un genre particulier, ne manque jamais d'embellir le spectacle, et d'attirer les applaudissemens du public. »
13. LANCELOT Francine (dir.), *La Belle dance : catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996 ; LITTLE Meredith Ellis, MARSH Carol, *La Danse noble, an inventory of dances and sources*, Williamstown, New York, Nabburg, Broude Brothers, 1992.
14. Pour une présentation de cette notation, voir par exemple LANCELOT Francine, « Écriture de la danse le système Feuillet », *Ethnologie française*, n.s. 1, n° 1 (1971), pp. 25-50, ou encore KISS Dóra, *La saisie du mouvement : de l'écriture et de la lecture des sources de la belle danse*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Étienne DARBELLAY, codirectrices Guillemette BOLENS et Marina NORDERA, université de Genève et université de Nice Sophia Antipolis, 2013, chapitre 2.
15. RAMEAU, *Le Maître à danser*, mentionne et renseigne l'allemande à la p. 175 et à la p. 176 : « l'Allemande où il s'en fait plusieurs de suite, il n'y faudroit pas d'opposition [...]. ».
16. « Passacaille pour une femme Dancée par M.lle Subligny à l'Opera de Scilla » (1704) ; « Entrée Espagnolle pour une femme. Dancée par M.lle Subligny au Ballet de l'Europe galante » (1704) ; « Gigue pour une femme Dancée par M.lle Subligny en Angleterre » (1704) ; « Passacaille pour une femme dancée par M.lle Subligny en Angleterre de l'opera darmide » (v. 1713). La dernière pièce a fait l'objet d'un article s'attardant sur les structures musicales et chorégraphiques : SCHWARTZ Judith L., « The Passacaille in Lully's "Armide" : Phrase Structure in the Choreography and the Music », *Early Music*, 26, n° 2, mai 1998, pp. 300-320.
17. Pour la définition de kinésique à laquelle je me réfère voir BOLENS Guillemette, « Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati », *Studia philosophica*, n° 69, 2010 ; p. 144 : « J'entends par kinésie la *perception* motrice et par kinesthésie la *sensation* motrice. En tant que sensation, la kinesthésie n'est pas communicable à autrui. La kinésie, par contre, est une perception chez autrui ou soi-même de mouvements en fonction de

paramètre visuomoteurs, traduits en des données communicables, telles que l'amplitude, l'extension, la vitesse d'un geste, etc. »

18. L'« Entrée Espagnole » et la « Passacaille de Scylla » comptent 13 % de mesures comportant des pas non répertoriés, la « Gigue » 19 % et la « Passacaille d'Armide » 23 %.

19. Quatre mesures chorégraphiques de l'« Entrée espagnole » et trois mesures chorégraphiques de la « Passacaille de Scylla » comportent trois pas.

20. La catégorisation des caractères présentée dans les catalogues du corpus des partitions chorégraphiques est cependant discutable. En effet, selon Little et Marsh, « Entrée espagnole » n'est pas une loure. Seule onze partitions sont retenues dans cette catégorie, dont quatre pour couple mixte, et sept pour des interprètes masculins (hommes seuls ou duos d'hommes). « L'entrée espagnole », dont pourtant la ligne musicale est sous-titrée « loure », figure parmi les cinquante-neuf entrées répertoriées, dont 14, comme les loures, portent un chiffre de mesure à 6/4. Parmi ces quatorze pièces, six sont destinées à des couples, quatre à un ou deux hommes (deux pour hommes seuls et deux pour duos), et quatre à des femmes (trois pour femmes seules et un pour duo), ce qui dans le contexte du corpus, en général, est une proportion élevée.

21. Le corpus de comparaison est composé des partitions suivantes, qui citent des noms d'hommes : « Entrée de M.r Ballon » in ANONYME, [*Recueil factice rés. 817*], s.l., s.d., Paris, Bibliothèque nationale, fol. 15-18 ; « Entrée Espagnol de M.r feuiller » in ANONYME, *idem*, fol. 39-42, et des partitions suivantes, qui citent des noms de femmes : « Guige de m.r feuillet » in ANONYME, *ibid.*, fol. 33-36v et « Passacaille of Armide by Mrs. Elford & Mrs Santlow », in L'ABBÉ Antony, *op. cit.*, pp. 7-16.

22. Les proportions des ouvertures finales vont de 17 % (« Passacaille de Scylla ») à 30 % (« Entrée espagnole ») en passant par 17 % (« Gigue ») et 20 % (« Passacaille d'Armide ») ce qui fait une proportion moyenne de 21,3 %. Les proportions des ouvertures passagères vont de 0 % (« Gigue ») à 30 % (« Entrée espagnole ») en passant par 8 % (« Passacaille de Scylla ») et 21 % (« Passacaille d'Armide ») ce qui fait une proportion moyenne de 14,8 %. Une des mesures chorégraphiques de la « Passacaille de Scylla » et une des mesures chorégraphiques de la « Passacaille of Armide » de L'Abbé comportent deux ouvertures de jambe passagères. Pour les références des danses, voir note 22.

23. Dans le corpus de comparaison des danses d'homme constitué de trois pièces, la proportion d'ouvertures finales est en moyenne de 7 % (4 % pour l'« Entrée de Mr. Ballon » ; 7 % pour la « Gigue » ; et 10 % pour l'« Entrée Espagnol de M.r feuiller ») tandis que la proportion moyenne des ouvertures passagères est de 28,66 % (21 % pour la « Gigue » ; 25 % pour l'« Entrée de Mr. Ballon » ; 40 % pour l'« Entrée Espagnol de M.r feuiller »). Deux mesures chorégraphiques de l'« Entrée Espagnol » comportent deux ouvertures passagères. Pour les références des danses, voir note 22.

24. La proportion moyenne des ouvertures finales est de 20,5 % (16 % pour la « Passacaille of Armide » et 25 % pour la « Gigue de Mr. Feuillet ») et celle des ouvertures passagère de 14 % (13 % pour la « Passacaille of Armide » et 15 % pour la « Gigue de Mr. Feuillet »). Pour les références des danses, voir note 22.

25. Voir par exemple LANCRET Nicolas, *Mademoiselle de Camargo Dancing*, Wallace Collection, London.

26. TOMLINSON Kellom, *Six Dances compos'd by Mr. Kellom Tomlinson*, [Londres, n.d.], épître dédicatoire, cité in GLON Marie, « "Learning to dance by Book", Formes et enjeux d'un apprentissage solitaire des danses au XVIII<sup>e</sup> siècle », LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane, *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010. Il existe un exemple très tardif de publication destinée à favoriser la transmission de la danse par les femmes, qui laisse croire à une féminisation graduelle du domaine de la danse au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir MARTINET, *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse* [...], Lausanne, Monnier et Jaquerod, 1797.

---

## RÉSUMÉS

Les partitions chorégraphiques en notation Beauchamp-Feuillet qui citent en titre « M<sup>lle</sup> Subligny » constituent le corpus de cet article. L'approche analytique et comparative permet de faire émerger une certaine figure chorégraphique employée par Marie Thérèse Perdou de Subligny (1666-1736) : l'ouverture de jambe. Et c'est ainsi en qualité d'interprète et personnalité incarnée (et non pas constituée par l'Histoire) que Subligny est innovante. Principalement citée par les sources comme la partenaire de Claude Balon, « M<sup>lle</sup> Subligny » est aussi mentionnée dans les partitions dédiées à une danseuse soliste. Or, au titre de soliste, la figure qui émerge de ces partitions semble avoir été celle d'une danseuse novatrice et polyvalente ; elle fait un usage progressif d'une technique virtuose des jambes. Elle use par ailleurs d'une posture attribuée aux danseuses les plus célèbres : l'ouverture de jambe. Mettre la matière chorégraphique au centre de la recherche en danse permet à la fois de dresser un portrait, et de questionner la prétendue véracité de la figure représentée. Car une partition chorégraphique qui comporte des noms d'interprètes peut être considérée comme un espace, non pas de description, mais de représentation d'une figure.

This article examines choreographic scores in Beauchamp-Feuillet notation which are dedicated to « M<sup>lle</sup> Subligny ». An analytical and comparative approach to these archival sources reveals information about particular choreographic figures employed Marie Thérèse Perdou de Subligny (1666-1736): in particular the turnout of the legs. What these sources show is that both as an interpreter of choreography and as a physical person, Subligny was an innovator, this being something that is not conveyed in the historical record. Although chiefly mentioned in archival sources as the partner of Claude Balon, she is also mentioned as a soloist. And as a soloist, she seems to have been a pioneer of considerable versatility, and someone with virtuoso technique in the legs. Furthermore she employed positions attributed to other more famous dancers, namely turnout. To put choreographic material at the heart of the research process allows one to fill out a portrait of Subligny and at the same time challenge the supposed authenticity of existing historical accounts of her. Indeed a choreographic score which carries the name of the dancer who performed the material can perhaps be considered as a space that is not only descriptive but a representation of a danced self-portrait.

## INDEX

**Mots-clés** : partition, féminité, figuration, soliste, Subligny (Marie-Thérèse de), notation Feuillet

**Keywords** : score, femininity, figuration, soloist, Subligny (Marie-Thérèse de), Feuillet notation

## AUTEUR

### DÓRA KISS

Dóra Kiss obtient un master ès Lettres en 2010 (littérature française) puis un doctorat en 2013 (cotutelle Université de Genève, Lettres/musicologie et université de Nice Sophia Antipolis, Arts/

danse) après avoir pratiqué la danse professionnellement. Boursière du Fonds national suisse de recherche (FNS), elle est rattachée à IreMus (Institut de recherche en musicologie sous la tutelle du CNRS), à Paris. Elle est lauréate du prix Jacques-Handschin de la Société suisse de musicologie pour sa thèse de doctorat. Elle est suppléante à la HEM (Haute école de musique de Genève).